

Poética y resistencia política en las performances de La Ribot



Julián Daniel Gutiérrez Albilla

University of Southern California / juliangu@usc.edu

Fecha de recepción: 05/03/2016. Fecha de aceptación: 27/04/2016.

Resumen

Este artículo explora la poética y resistencia política en las performances de La Ribot a través de una exploración de las preocupaciones formales y conceptuales de La Ribot con el cuerpo, lo corpóreo y la subjetividad. Más específicamente, la preocupación por parte de La Ribot con el poder soberano y su resistencia, el lenguaje y el silencio, el movimiento y la quietud, la repetición y la diferencia, los comandos coreográficos y las contingencias que generan sus performances, la horizontalidad y la verticalidad, la ambivalencia del género sexual, o con la presencia y la ausencia. A partir de su trabajo en estas dimensiones, las performances de La Ribot transforman nuestra percepción y reconfiguran nuestra forma de relacionarnos con nosotros mismos y con los otros, lo cual puede conducir potencialmente a la capacidad de acción política en un futuro impredecible.

Palabras clave

Piezas Distinguidas
La Ribot
horizontalidad
quietud
política
cuerpo
subjetividad

Abstract

This article explores poetics and political resistance in the performances of La Ribot through an exploration of La Ribot's formal and conceptual concerns with the body, embodiment and subjectivity. More specifically, La Ribot's concern with sovereign power and resistance, language and silence, movement and stillness, repetition and difference, the choreographic commands and the contingencies generated by her performances, horizontality and verticality, gender and sexual ambivalence, or presence and absence. Through the work on these dimensions, La Ribot's performances transform our perception and reshape the way we relate with ourselves and others, which can potentially lead to the capacity for political action in an unpredictable future.

Key words

Piezas distinguidas
La Ribot
horizontality
stillness
politics
body
subjectivity

Introducción: un encuentro con *Piezas Distinguidas*

En el contexto de una galería de arte, La Ribot entra en la sala completamente desnuda, lo que nos permite ver cómo la materialidad y *fisicalidad* de su cuerpo flexible y estilizado inscriben las huellas de la disciplina del ballet. Si seguimos la

concepción de Spinoza sobre la unidad entre la mente y el cuerpo en lugar de la oposición cartesiana entre mente y cuerpo, al percibir el cuerpo desnudo de La Ribot, conectamos su manera física y psíquica de *estar-en-el-mundo*.¹ Impidiéndonos erotizar completamente su cuerpo desnudo, su piel pálida, su cara angulosa o su pelo rojo, La Ribot utiliza la desnudez como si ésta pudiera ser una forma de eliminar las trazas restantes de la disciplina del ballet a la que su cuerpo ha sido sometido y subyugado y, sin embargo, la presencia de dichas huellas no pueden ser nunca borradas. El cuerpo de La Ribot se sitúa en un punto ambivalente entre estar inscrito materialmente con las huellas de los acontecimientos pasados y tener la capacidad *plástica* de transformarse. La Ribot afirma que la desnudez puede implicar una especie de espacio neutral carente de toda referencia cultural o personal, un lienzo en blanco sobre el cual imprimir nuevas experiencias en un cuerpo sin connotaciones previas (Bordonaba, 2001: 34-36), como se ejemplifica en su *Number 26* (1997) perteneciente a *Más distinguidas*, en la cual ella cubre su cuerpo desnudo con trazos de tiza azul, mientras se mueve al ritmo de Belmonte (1988), una melodía del compositor catalán Carles Santos. De una manera bastante mecánica, cada movimiento corporal provoca una marca de tiza en su cuerpo que su propia mano produce. Recordándonos, de alguna manera, al expresionismo abstracto de Jackson Pollock, caracterizado por concebir sus pinturas como superficies donde los movimientos corporales del pintor quedaban inscritos a través de dejar gotear la pintura en la brocha al moverse por toda la superficie del lienzo. El cuerpo desnudo de La Ribot se convierte en la inscripción de las huellas indexicales del movimiento del cuerpo del artista. Como una imagen de graffiti, el cuerpo de La Ribot cubierto por trazos de tiza azul “divides the mythical presence of the autographic gesture with an irreconcilable split, [thereby] instantiating a presence [of movement] under erasure” [“divide la presencia mítica del gesto autógrafo con una división irreconciliable, [por tanto] instanciando una presencia [del movimiento] bajo su borradura”] (White, 2008: 109).²

1. Utilizo este término fenomenológico para proponer que, aunque el sujeto se constituye mediante el lenguaje, ella/él nunca está fuera de su propia/o consciencia fenomenológica y corporal de *estar-en-el-mundo*.

2. Todas las traducciones me corresponden.

Si el cuerpo desnudo de La Ribot deviene una superficie abstracta expresionista en esta pieza, en *Sin título IV* (1997) de *Más distinguidas*, la artista se convierte en una carnosa re-presentación figurativa de *La Venus del espejo* de Velázquez (1647-1651). Vemos a La Ribot en una posición reclinada de espaldas al espectador. El elemento coreográfico de la pieza cambia del cuerpo estático de la bailarina al espejo situado frente a ella. Rodando de arriba hacia abajo y viceversa sobre una línea paralela a la que ocupa La Ribot en el suelo, el movimiento del espejo, el cual refleja de manera intermitente fragmentos del cuerpo de La Ribot, nos hace ser conscientes de cómo el sistema cerrado de enmarcar, el cual está implícito en una imagen reflejada en un espejo, siempre se refiere a aquello que está dentro del marco y fuera del campo de visión. Si lo que está enmarcado es visible, lo que está fuera del marco apunta hacia lo que existe más allá, lo cual sugiere una presencia invisible fuera del espacio (véase Fer, 2004). En *Narcisa* (1996) de *Más distinguidas*, La Ribot también presta atención a los fragmentos de su cuerpo, sobre todo a los pechos y el pubis, a través de fotografiar estas partes corporales con una cámara Polaroid. Ella pega las fotografías instantáneas que muestran sus pechos y el pubis a sus propios pechos y a su propio pubis. De este modo, las fotografías de las partes corporales cubren los fragmentos fotografiados de su cuerpo. Además de cambiar el énfasis del elemento cinético de esta pieza no tanto asociado a su cuerpo, sino al proceso temporal involucrado en el desarrollo de las fotos instantáneas Polaroid, La Ribot auto-reflexivamente destaca cómo su danza/arte de performance desdibuja ambivalentemente los límites entre el medio, el objeto y el sujeto de la representación. Si el primer plano se ha utilizado en el cine y la fotografía para mostrar imágenes fragmentadas de mujeres, quienes funcionan como objetos fetichizados y mercantilizados para el placer escopofílico y *voyeurista* del espectador masculino (Mulvey, 1975), sugiero que el énfasis

de La Ribot en su ser corporal fragmentado se asocia aquí con la constitución y disolución de la heterogénea subjetividad femenina, socavando así una noción de identidad heteronormativa basada en el ser ficticio y completo. En lugar de reificar una lógica de identidad asociada al sujeto soberano, La Ribot afirma su irreductible alteridad radical, la cual deshace potencialmente y, sin embargo, también constituye su ser subjetivo y/o carnal. En el caso de *Sin título IV*, el énfasis de la pieza en la relación entre la visibilidad y la invisibilidad de los fragmentos del cuerpo de La Ribot reflejados en el espejo podría estar asociado con un

pure event of perception [which] is the seeing that sight cannot see, a blindness that is the condition of all sight as well as its limit. This enabling interruption, as the potentiality of visibility (to see and to not-see), is a lure that draws out perception by incessantly withdrawing vision and the visual (Ricco, 2002: 67).

puro acontecimiento de la percepción [el cual] es el ver que la vista no puede ver, una ceguera que es la condición de la vista, así como su límite. Esta propicia interrupción, [definida] como la potencialidad de la visualidad (ver y no-ver), es un señuelo que atrae a la percepción a través de retirar incisivamente la visión y lo visual

Vida nuda, bio-política y neoliberalismo

Si el cuerpo ya está siempre sometido a la bio-política, la desnudez de La Ribot puede evocar la manera en que el poder soberano sobre nuestros cuerpos, al mismo tiempo que constituye nuestra subjetividad, puede potencialmente reducirnos a una *vida nuda*, por utilizar el término de Giorgio Agamben (1998), y destruir la distinción ontológica de la subjetividad humana. Dicha amenaza potencial o real a la subjetividad humana puede llevarse a cabo mediante la reducción de nuestra condición ontológica como seres humanos a objetos modificados que pueden ser utilizados, manipulados, reemplazados o desechados. En *Capricho mío* (1994) de *13 Piezas distinguidas*, La Ribot, al mismo tiempo que utiliza un metro para medir varias partes de su cuerpo, le designa un número arbitrario a esa parte del cuerpo, desmantelando irónicamente la lógica que subyace a las normas canónicas y las nociones cosméticas de la belleza femenina en la cultura occidental. Si la naturaleza expresiva de la danza se basa a menudo en el silencio de la bailarina, La Ribot aquí se convierte en el sujeto de enunciación lingüística, hablando al público y abriéndose tanto lingüística como corporalmente al mundo. Escuchamos también la voz de la bailarina en *de la Mancha* (2000) de *Still Distinguished*. La Ribot se encuentra tumbada de cara al suelo con un tablero de madera reposando en su trasero. A un ritmo diferente, ella dobla y extiende continuamente cada una de sus piernas, como si estuviera haciendo ejercicios de gimnasia para su glúteo. Al mismo tiempo que teje, ella lee al azar un fragmento de *El Quijote* de Cervantes (1605), el cual, a pesar de que es difícil de entender, muestra cómo los vestigios de su cultura española permanecen inscritos en su subjetividad. Aunque esta acción tiene un efecto cómico, la pieza se refiere a cómo el cuerpo femenino de La Ribot, y su sentido de la propia subjetividad, se someten a la presión de tener que realizar simultáneamente múltiples acciones incompatibles, ya sean físicas, domésticas, o culturales, hasta el punto de llegar, como el propio Don Quijote, a un estado esquizofrénico de desintegración psíquica.

En *Número 14* (1996) de *Más distinguidas*, La Ribot está de pie apoyada en la pared totalmente estática con una silla plegable de madera alrededor de la cintura, como si fuera una falda. Su brazo derecho está levantado, un gesto que resuena con las posiciones de los brazos de las bailarinas de flamenco. Ella lleva una placa que

cubre su pecho en la que está escrito 'se vende', convirtiéndose explícitamente en un objeto mercantilizado disponible para el consumo de nuestra sociedad neoliberal. Y, auto-reflexivamente, señala el hecho de que el evento performativo no tangencial ya ha sido mercantilizado al ser vendido a un propietario *distinguido*. De una manera bastante mecánica, La Ribot repite infinitamente la acción de abrir y cerrar la silla plegable, haciendo un ruido que nos recuerda a “castanets, a fuck on a squeaking bed, a gnashing of teeth, a hammering” [“castañuelas, un acto sexual en una cama chirriante, unos dientes crujiendo, un martilleo”] (Heathfield, 2004a: 22). Al mismo tiempo que el movimiento de abrir y cerrar la silla plegable va acelerando, La Ribot se coloca gradualmente en posición horizontal, como si estuviera siendo violada. La performer se convierte en un producto comercial con sus propias instrucciones, como en *Manual de uso* (1997) de *Más distinguidas*, en la que está vestida con un impermeable transparente y somete su cuerpo a seguir las instrucciones del manual hasta que ella misma se sofoca con el impermeable. La artista se convierte en un equipaje listo para ser facturado en un aeropuerto, atándose todo el cuerpo con una cuerda y colgándose una banda que va alrededor de su hombro hasta su cintura, como si fuera una reina de belleza, tal y como se refleja *Outsized Baggage* (2000) de *Still Distinguished*. La Ribot puede masoquistamente inmovilizarse, como en *Chair 2000* (2000) de *Still Distinguished*, en la que trozos de una silla plegable de madera se pegan con cinta adhesiva a varias partes de su cuerpo hasta el punto de auto-infligirse dolor al obstruir sus articulaciones. También puede llegar a asfixiarse, como en *Manual de uso*, o en *Zurrutada* (2000) de *Still Distinguished*, en la que la bailarina/artista de performance está desnuda y bebe imparablemente una botella de agua. A medida que el agua pasa por su garganta, su cuerpo cambia de posición gradualmente, perdiendo su verticalidad hasta que llega colocarse de manera horizontal, como si estuviera encontrando obsesivamente su propia muerte, sin contar con los tiempos de la música que va sonando. Por el contrario, en *Zurrutada*, o en las *Piezas distinguidas* de La Ribot, el tiempo para completar la actuación y el flujo o la interrupción del movimiento están condicionados por contingencias más allá de los comandos de la notación coreográfica, como el tiempo empleado por La Ribot para realizar la acción de beber la botella de agua. Por tanto, La Ribot utiliza su cuerpo para explorar la forma en que la figura femenina ha sido históricamente representada en la cultura visual con el fin de cumplir la función de un objeto fetiche tanto a nivel socio-económico como psico-sexual (Mulvey, 1996).

En un plano más relacionado con la bio-política, La Ribot propone que la violencia y las heridas causadas al cuerpo y a la psique, tanto individual como social, en las que el neoliberalismo global se basa pueden ser literal y simbólicamente reconocidas en formas que amenazan la integridad y la dignidad del cuerpo humano. En *Hacia dónde volver el los ojos* (1994) de *13 Piezas distinguidas*, La Ribot está de pie encima de una silla plegable de madera con su cuerpo completamente doblado desde la cintura hacia abajo, sosteniendo un micrófono en la mano, al mismo tiempo que la escuchamos llorar. En esta pieza, la performer encarna la foto de una mujer abandonada en un hospital psiquiátrico durante la guerra de Bosnia en la década de los 90 (Écija, 2011-2012), aludiendo a la particular violencia y deshumanización que sufren las mujeres en conflictos traumáticos como las guerras. La performance de La Ribot apunta sintomáticamente hacia la manera en que el poder soberano sigue imponiendo una distinción entre sujetos valiosos y aquellos que pueden ser reducidos a una *vida nuda* (es decir, una vida despojada de forma y valor); por tanto, sigue produciendo una humanidad precaria o desechable, causando así una notable violencia y heridas en el cuerpo y en la psique, tanto individual como colectiva. Sin embargo, la obra de La Ribot evoca una *resistencia*, tanto física como psicológica, aumentando así el poder de combinar nuestro ser físico con nuestro ser psicológico, como una manera de resistir la amenaza externa a nuestra condición humana interior.

Repetición y precariedad

El público que presencia la danza-performance puede sentarse en el suelo, quedarse de pie o moverse libremente a través del espacio de la galería de arte donde tiene lugar la representación, debilitando así la posición de *voyeur* implícita en toda experiencia teatral. Esto nos lleva a pensar en la participación plena del ser corporal en la experiencia teatral. Subvirtiendo la lógica arquitectónica y visual asociada con los espectáculos de danza o performativos convencionales, La Ribot obliga al espectador a situarse en el centro del espacio. Esta re-conceptualización de la participación del ser corporal en la experiencia teatral derrumba la distancia entre el cuerpo de la bailarina/artista de performance y el cuerpo físico del espectador, permitiendo repensar la propia naturaleza tanto ontológica como epistemológica del medio de la danza y del teatro. Curiosamente, el suelo de la galería donde el público puede sentarse, estar de pie o caminar libremente, está lleno de objetos personales que La Ribot utiliza repetidamente en sus piezas. Dichos objetos inscriben las huellas de un similar o diferente acto performativo y duracional ya llevado a cabo en un tiempo y espacio diferente. El espacio del suelo se identifica así con una superficie llena de objetos dispersos que crean una cierta opacidad.³ Algunos de estos objetos personales pueden estar también pegados provisionalmente con cinta adhesiva en las paredes de la galería de arte, los cuales pueden ser removidos de las paredes por La Ribot cuando ella los necesita para sus piezas coreográficas/performativas y siempre terminan en el suelo después del evento como si fueran detritus, restos que serán paradójicamente reciclados y que repetidamente volverán al evento performativo. Aquí se articula una preocupación obsesiva con la repetición. Dicha repetición se convierte en la condición de posibilidad para generar diferentemente la danza/evento performativo. En otras palabras, para Deleuze, hay que establecer una distinción entre una repetición que se define como una repetición de lo mismo (es decir, la copia del original) y una repetición que afirma una diferencia, la cual se abre a lo nuevo, lo irreductible, lo insustituible, lo único o lo singular (Martínez Martínez, 1987). Desde esta perspectiva, la repetición en las *Piezas distinguidas* de La Ribot se puede concebir como el devenir del eterno retorno de una diferencia heterogénea, la cual apunta en el presente a un futuro impredecible. Desde esta perspectiva, la preocupación de La Ribot con la repetición y la diferencia abre la condición de posibilidad para la articulación de otra temporalidad y espacialidad, en la que el pasado, presente y futuro coexisten, colapsando por tanto las formas convencionales de experimentar y entender el espacio y el tiempo.

Estos objetos *ready-made* cuelgan precariamente en la pared, como si estuvieran amenazados por una inevitable caída al suelo (volveré a este tema en breve), enfatizando así una estructuración sintáctica precaria en el centro del lenguaje artístico de la artista. Como acertadamente señala André Lepecki, los objetos en las performances de La Ribot, producen “a semantic confusion resulting from the incongruity of their display, object-nouns lining up as if they were jumbled words in a sentence yet to be organized into grammar” [“una confusión semántica, la cual es resultado de la incongruencia de su presentación, objetos-sustantivos alineados como si fueran palabras desordenadas en una frase todavía no organizada en una estructura gramática”] (2006: 80). Emigrando de Madrid a Londres y de Londres a Ginebra, o cambiando lingüísticamente del español al inglés y del inglés al francés, La Ribot utiliza el medio de la danza y del arte para evocar una especie de *indecidibilidad* en términos derridianos. Según Hamid Naficy, el concepto de *indecidibilidad* de Derrida ““can be both and neither: the pharmon, meaning both poison and remedy; the hymen, meaning both the membrane and its violation; and the supplement, meaning both addition and replacement” [“puede ser ambos y ninguno: el fármaco, el cual significa tanto veneno como remedio; el himen, el cual significa tanto la membrana como su violación; y el suplemento, el cual significa tanto la adición como la sustitución”] (2006: 113). Desde

3. Siguiendo el lenguaje fenomenológico del filósofo Merleau-Ponty, Briony Fer argumenta que la opacidad es un elemento fundamental de la visión (2002: 93). Si el término de Merleau-Ponty se asocia a una forma de *inscripción negativa* que raya la superficie de la visión, propongo que los pedazos dispersos por todo el suelo nos recuerdan a los puntos ciegos en nuestro campo de visión, mientras que, al mismo tiempo, esta superficie nos permite repensar la visión como incorporando el tacto. La *hapticalidad* se convierte en un índice de la visión, una huella temporal de la mirada (Fer, 2004: 20).

esta perspectiva, los objetos personales utilizados en la danza/arte de La Ribot se convierten en un sistema lingüístico, el cual es en sí mismo una visible cicatriz háptica que revela cómo los restos de un mundo perdido permanecen inscritos en el lenguaje del exiliado. Condicionado por la presencia de un otro idioma, el lenguaje del exiliado se estructura semántica y sintácticamente a la vez que un lenguaje anterior se desintegra y, sin embargo, esas huellas permanecen en la textualidad del inconsciente. Al igual que los objetos personales pegados provisionalmente a la pared o esparcidos por el suelo, estos rastros, ya sean lingüísticos o materiales, están precariamente presentes, repetitivamente borrados, infinitamente transformados o intermitentemente inscritos en la significación y la representación.

Horizontalidad y quietud en *Another Bloody Mary*

En *Another Bloody Mary*, pieza central del análisis de este ensayo, La Ribot cuidadosamente coloca en el suelo varios objetos rojos de forma, tono, tamaño y textura diferente, incluyendo prendas de ropa, una caja de cartón, objetos de plástico, moldes de arena, un CD, un programa de teatro, juguetes o una bolsa de plástico (Goumarre, 2004). Cuando todos estos objetos ya están depositados en el suelo, todos ellos forman una especie de charco de sangre. Un líquido que simula sangre se utiliza también en *Eufemia* (1993) de *13 Piezas distinguidas*, en la que La Ribot está vestida con un vestido blanco y al deslizarse por la pared, asociada al eje vertical, un líquido rojo impregna todo su vestido, como si su cuerpo estuviera sangrando debido a un aborto involuntario. Esta imagen nos recuerda a un toro desangrándose violentamente en la plaza o a los auto-retratos fotográficos de Cindy Sherman. *Eufemia* dramatiza un cambio desde el artificio externo, a la monstruosidad interna y el horror del cuerpo femenino. Basándose en el concepto de lo abyecto de Kristeva, Laura Mulvey argumenta con respecto de Sherman que ““this image grotesquely parodies the kind of feminine image that is geared to erotic consumption and turns upside down conventional codes of female allure and elegance” [“esta imagen parodia grotescamente el tipo de imagen femenina que se orienta a su consumo erótico y vuelca los códigos convencionales asociados al encanto y la elegancia femeninos” (1996: 70). Sin embargo, La Ribot nos muestra explícitamente la pera de plástico que contiene el líquido rojo que ella utiliza para manchar el vestido blanco, creando así no tanto una suspensión de la incredulidad, sino más bien un efecto de distanciamiento en el espectador. Dicha técnica de distanciamiento lleva a un primer plano la naturaleza fragmentada y alienada de la condición humana.

La deposición en el suelo de varios objetos de diferente forma, tamaño, color o textura también acontece en *Candida Illuminaris* (2000) de *Still Distinguished*. La Ribot alinea estos objetos de cierta forma que se transmite una escala distorsionada, la cual socava la lógica de la perspectiva monocular. Esta última caracteriza la tradición pictórica occidental y ha informado nuestra comprensión del mundo externo como un sistema unificado de coordenadas (Silverman, 1996). El último objeto que se deposita en el suelo es el propio cuerpo de La Ribot, desmantelando cualquier relación jerárquica entre el cuerpo de la bailarina y la heterogénea variedad de objetos utilizados en esta acción performativa. Al centrarse en el eje horizontal asociado al suelo, La Ribot desafía la prioridad del ballet en el eje vertical como una forma de resistir las leyes de gravedad. La bailarina/artista también insiste en el nivel más bajo posible del espacio que las obras de arte puedan ocupar (Fer, 1997). Aunque el cuerpo de La Ribot está allí, ella permanece inmóvil y casi silenciosa: emitiendo sonidos casi inaudibles mientras continúa acostada en el suelo. Manteniéndose temporalmente en un estado de suspensión entre la ausencia causada por su silencio y la presencia causada por sus sonidos inaudibles, La Ribot inscribe su presencia a través del borramiento, de alguna manera, de sí misma, haciéndonos sentir que su presencia

inmóvil se articula a través de su *ausencia* casi silenciosa. En este contexto, nuestro encuentro fenomenológico con la acción performativa y duracional no se centra tanto en una empatía corporal, sino más bien en lo que se pierde en el proceso de nuestro encuentro con la danza performance. En términos fenomenológicos, por tanto, la propuesta artística de La Ribot genera un encuentro discontinuo con el fenómeno (su acción corporal), minando así la asociación que se establece entre la experiencia vivida (causada por el encuentro fenomenológico) y la empatía pura (Fer, 2004). Dicho de otro modo, en lugar de devenir un sujeto reconstituido a través del encuentro fenomenológico con la danza/arte de performance de La Ribot, nuestra subjetividad no trascendental se desintegra temporalmente y es *desposeída* en el proceso temporal de la percepción estética.

El charco de sangre en *Another Bloody Mary* puede ser visto también como una abstracta y monocromática superficie roja, como si el color se convirtiera en el registro de la experiencia (Fer, 2004: 172). Tal opaca y monocromática superficie roja en el suelo crea una perturbación en el campo de visión, contribuyendo a una dislocación o interrupción de la experiencia. Sin embargo, el espectador puede percibir hápticamente los diferentes tamaños, formas, texturas y tonos dentro de la monocromática superficie roja, que interrumpen la uniformidad del color rojo que uno/a asociaría estrictamente con una monocromática superficie roja. Como si fuera un mosaico tanto visual como táctil, la monocromática superficie roja se compone de partes fragmentadas e inconexas o en registros divergentes que no pueden ser suturados. De este modo se interrumpe la uniformidad del campo de la representación, revelando las condiciones fragmentarias y desorientadoras de la percepción visual (Fer, 2004: 8). En término metafóricos, la desgarrada monocromática superficie roja se convierte en una especie de herida que alegoriza la tensión que se establece entre la experiencia del ser inacabado o fragmentado y la subjetividad traumática, dando lugar a una imagen amorfa que es despojada de su propia identidad a través de desgarrar la propia *carne* de un cuerpo sin forma, en el que ya no es posible distinguir entre *carne* y *piel*. Desde esta perspectiva, la desgarrada monocromática superficie roja en *Another Bloody Mary* sugiere que la materia articula el dolor causado por la memoria de nuestras experiencias (traumáticas) individuales y colectivas. Tal relación demuestra la preocupación por parte de La Ribot en torno de la materialidad y la temática (Wilson, 1995), haciendo visible y tangible la experiencia de ser inacabado, fragmentado o emocionalmente mutilado.

Una vez que los objetos personales son depositados en el suelo, La Ribot se coloca una peluca rubia que eclipsa su cara; se agrega una especie de trenza de pelo rubio en el pubis, como si fuera una protésica y flácida extensión fálica, y se pone un par de zapatos de tacón verdes que funcionan como un pedestal sobre el que el *cuerpo escultural* de La Ribot se eleva y desde el cual, como veremos en breve, se derrumba. La peluca rubia vuelve melancólicamente de su primera pieza, titulada *Muriéndose la sirena* (1993) de 13 piezas distinguidas, en la que La Ribot yace de lado desnuda con una sábana blanca que cubre su cuerpo desde las caderas hacia abajo. La sábana blanca se utiliza también en *S liquide* (2000) de *Still Distinguished*. Sin embargo, en lugar de una sábana blanca, La Ribot cubre su cuerpo con un papel de metal utilizado para cubrir los cuerpos de los cadáveres. En ambas piezas, La Ribot permanece casi inmóvil y en silencio, siguiendo así la lógica de la pulsión de muerte (véase Mulvey, 2006). Según Lepecki, la ontología de la danza se basa a menudo en trascender la quietud a través del movimiento del cuerpo expresivo del bailarín que resuena en el cuerpo y la psique de la audiencia (Louppe, 2010). Para Lepecki, la modernidad se basa en una continua y acelerada movilidad. Así, la quietud puede convertirse en un acto de resistencia política al no sucumbir al flujo de la modernidad, sin que dicha resistencia caiga en una nostalgia regresiva. Aunque el acto de pensar se puede concebir como un acto de movimiento, la quietud es una forma de soportar o resistir

el presente mediante la desactivación del aparato cultural, que Bojana Kunst define como el *dispositif* que, “regulates and organizes our flexible subjectivities” [“regula y organiza nuestras subjetividades flexibles”] (2010). El cuerpo de La Ribot permanece quieto ahí en el suelo por un tiempo significativo, como si el tiempo y el movimiento, hubieran sido suspendidos entre paréntesis para interrumpir la condición cinética en la que la ontología política de la danza se basa (Lepecki, 2006). El tiempo deviene redundante, pues no somos capaces de llenar el vacío causado por dicha interrupción del movimiento con emociones patéticas o con significado, lo cual contribuye no tanto al apoderamiento de nuestra subjetividad sino más bien a su desposesión. Como argumenta Kunst (2010):

the consequence of such redundancy of time is the dispossession of our subjective inner feeling of time, where our attention is not empowering our subjective experience, but exactly the opposite: we are stuck, duration disables us, it takes over. When we are overwhelmed with a redundancy of time, duration does not stimulate our attention, making our awareness more intense. Attention becomes rather impersonal

la consecuencia de tal redundancia del tiempo es el despojo de nuestro sentimiento subjetivo interno del tiempo, donde nuestra atención no causa un apoderamiento de nuestra experiencia subjetiva, sino todo lo contrario: estamos estancados, la duración nos inhabilita, nos desborda. Cuando estamos abrumados por una redundancia del tiempo, la duración no estimula nuestra atención, produciendo una intensificación de nuestra consciencia. La atención deviene más bien impersonal.

Sin embargo, sugiero que el proceso de interrupción del movimiento (la quietud es el secreto reprimido de la danza) se convierte en una fuerza laboriosa que intensifica, y no tanto desinfla, nuestro encuentro fenomenológico o actualización del acontecimiento de la danza/arte de performance sin asociar la experiencia estética con presencia plena (véase Castro Flórez, 2002 y Lepecki, 2012). En el contexto de la teoría fílmica, Deleuze explora cómo la *imagen-tiempo*, la cual implica la autonomía del tiempo con respecto del movimiento, “opens on to another series of linkages by affecting and transforming our perceptual and cognitive experience of the cinematic image” [“se abre hacia otra serie de vínculos a través de afectar y transformar nuestra experiencia perceptiva y cognitiva de la imagen cinematográfica”] (Walsh, 2004: 200). Si la danza/piezas performativas de La Ribot pueden asociarse con la *imagen-tiempo*, su repetitivo énfasis en dicha “inquietante quietud” (Fer, 2004: 99) no es subsumida por la hegemonía del movimiento en la danza. La Ribot *perdura* tanto corporal como psíquicamente en el tiempo y en el espacio, lo cual conduce a un modo activo de experimentar con diferentes niveles de intensidad para que una transformación pueda producirse. Este proceso de conectarse con el ser material y psíquico, y con el mundo ‘como un campo de fuerzas’ por utilizar el término de Suely Rolnik, nos conduce a la afirmación del “the body as an enfolded field of actualization of passions and forces” [“cuerpo como un campo encarnado de actualización de pasiones y fuerzas”] (Braidotti, 2006: 134), sin perpetuar nuestro propio auto-enclaustramiento, asociado al “ser como presencia” (Lepecki, 2006: 8).

Sin embargo, la condición de quietud es interrumpida por movimientos casi imperceptibles producidos por los espasmos de La Ribot en *Muriéndose la sirena*. El silencio también puede ser interrumpido en cualquier momento por el sonido del micrófono que amplifica el sonido potencial del movimiento del papel de metal causado por la propia respiración de La Ribot en *Sliquide*. La tensión dialéctica entre la quietud y el apenas perceptible movimiento o el silencio y el sonido en la que la danza/piezas performativas de La Ribot se basan nos permite experimentar la obra a través de lo

que Rolnik define como *el cuerpo resonante*. Para Rolnik, “this concept designates the capacity of all sense organs to allow themselves to be affected by otherness. It indicates that the whole body has this power to resonate to the forces of the world” [“este concepto designa la capacidad de todos los órganos de los sentidos para dejarse afectar por la alteridad. Indica además que todo el cuerpo tiene este poder de vibrar con las fuerzas del mundo”] (2007). Abogando por la necesidad urgente de inventar nuevas formas de expresión que pueden movilizar nuevas sensaciones que se incorporen a nuestra textura sensible, Rolnik propone que los signos de la presencia radical del otro en nuestro *cuerpo vibrátil*, y su reverberación en nuestra subjetividad, puede posiblemente abrir nuestra existencia individual y colectiva (2006). Influido por los argumentos propuestos por Rolnik, sugiero que la danza/arte de La Ribot nos permite experimentar el mundo como un *campo de fuerzas* que nos afecta a un nivel micro y macro-político. En lugar de perpetuar una metafísica de la presencia subyaciendo nuestro encuentro con el otro, sugiero que tales fuerzas se actualizan precariamente en nuestros cuerpos en forma de sensaciones que puede ser interrumpidas, lo cual nos ayuda a reconstruir sin *reificar* totalmente los territorios de la existencia personal y colectiva. Me gustaría establecer aquí una conexión entre el énfasis de Rolnik en la reverberación de los efectos del otro en nuestra subjetividad y cuerpo y el enfoque de Jacques Rancière en los efectos políticos del *régimen estético*. Para Rancière, el *régimen estético* produce un *nuevo tejido sensorial* mediante la producción de rupturas dentro de los afectos y percepciones a través de los cuales se constituye el tejido de la experiencia común. Tal cambio en la cartografía de lo factible, lo perceptible y lo pensable potencialmente conduce, como Rancière sostiene, a la articulación de subjetividades políticas (2008). Si Rancière pone énfasis en la potencialidad política del arte para transformar nuestros afectos y percepciones a través de lo que define como la *redistribución de lo sensible*, sugiero que la danza/arte performativo de La Ribot transforma nuestras percepciones a través del encuentro estético con el fugitivo *acontecimiento corpóreo* (tal y como lo describe Adrian Heathfield, 2004b) y reconfigura nuestra forma subjetiva y colectiva de relacionarnos afectiva y críticamente con nuestro propio cuerpo y con otros cuerpos⁴. Conduciéndonos potencialmente a adquirir la capacidad de acción política en un devenir futuro.

4. Para un buen estudio sobre las implicaciones éticas y políticas de nuestros encuentros con el cuerpo del otro en el teatro y el arte de performance, véase Cornago, 2008.

Subjetividad queer

La peluca rubia que cubre el rostro de La Ribot en *Another Bloody Mary*, como si ella estuviera rechazando uno de nuestros distintivos rasgos de la expresividad humana (nuestro rostro), y los zapatos de tacón alto verdes se convierten en significantes paródicos que connotan una inversión excesiva en la performatividad de la subjetividad femenina. A través del énfasis irónico que ella pone en lo superfluo y el estilo, La Ribot transforma o fabrica artificialmente su cuerpo femenino durante esta pieza. Sin embargo, su preocupación hiperbólica por la artificialidad de la feminidad cosmética, a través de los significados simbólicos asociados a la ropa y la apariencia, está condicionada por la adición de una protésica y flácida extensión fálica a su pubis. Al convertirse en un transitorio/transsexual sujeto corpóreo femenino, La Ribot altera o deshace los límites entre el género femenino y masculino dentro del dominante y heteronormativo orden social y simbólico.⁵ En efecto, Marjorie Garber sostiene que el travestismo se asocia a una posición subjetiva o, quizá deberíamos sugerir, a un proceso que confunde los significados simbólicos asociados al género y a la sexualidad dentro de la cultura dominante. Para Garber, el elemento perturbador que interviene en el discurso del travestismo no sólo provoca una crisis de las categorías dentro de las convenciones del género masculino y femenino, sino que también provoca una crisis en la forma en la que la cultura define dichas convenciones (1992: 17). La Ribot desafía la *naturalidad* del género y la sexualidad, desmantelando nociones esencialistas de la identidad y la subjetividad dentro de la heteronormatividad. Para

5. Según La Ribot, *Another Bloody Mary* recrea la muerte de un travesti, quien fue asesinada/o en un parque en Barcelona (citado en Goumarre, 2004: 62).

Judith Butler, la heteronormatividad se define como una repetición mimética de su propia idealización (1999: 338). Desde esta perspectiva, la performance y la performatividad de una subjetividad corpórea femenina y transgénero por parte de La Ribot, deshace la dicotomía arbitraria entre el género original y sus imitaciones dentro de la heteronormatividad. Al alterar artificialmente su cuerpo material, la subjetividad corpórea femenina y transgénero de La Ribot, extiende el proceso de ser y de devenir, abriendo un espacio para modos de pensamiento nómadas que puedan movilizar el potencial transformador y expansivo de los cuerpos y las subjetividades en un proceso infinito de devenir en aquello que aún se desconoce (Hequembourg, 2007 y Tuhkanen, 2009). A través de sus transformaciones morfológicas e impulsos, La Ribot genera productivamente una preocupación teórica por la ambivalencia, la inestabilidad, la indeterminación, lo incompleto y la multiplicidad del género, más allá de un modo dialéctico del pensamiento. Por tanto, su danza/arte de performance puede interpretarse como una encarnación de lo que Sudeep Dasgupta identifica como la preocupación por parte de la teoría *queer* con not delineating a subject where the body incarnates an identity but the *jeu-croisé* of bodies, words, and images before-the-subject that happily never arrives" ["no delinear un sujeto donde el cuerpo encarna una identidad pero el *jeu-croisé* de cuerpos, palabras e imágenes antes del sujeto, el cual nunca llega felizmente a realizarse"] (2009: 8). En este contexto, el sujeto *queer* puesto en práctica por La Ribot, nunca puede dominar su propio ser o su propia habla. A diferencia del sujeto soberano, el sujeto no reconstituido que emerge aquí siempre depende de su propia imposibilidad de ser o de tener el poder sobre sí misma/mismo (Gutiérrez-Albilla, 2015).

Cuando uno de sus zapatos de tacón alto verdes se tuerce, La Ribot se tambalea de su eje como si estuviera bajándose del pedestal sobre el que su *cuerpo escultural* se elevaba y del que ahora se derrumba. Su pierna derecha se desliza lentamente hacia la derecha, como si ella estuviera condenada a impulsar un desmoronamiento de su verticalidad cayéndose al suelo. En el ballet clásico, cuya ontología se basa en reprimir las caídas al suelo, los bailarines parecen trascender las leyes de gravedad a través de sus cuerpos físicamente castigados y, sin embargo, elusivamente etéreos. En efecto, las zapatillas de punta utilizadas por las bailarinas femeninas permiten que sus cuerpos verticales no tengan casi contacto con el suelo, el espacio horizontal, como una manera de reforzar los cuerpos insustanciales y resilientes de las bailarinas (véase Foster, 1996). Preocupada por los elementos reprimidos y repudiados en el ballet clásico, La Ribot termina completamente extendida en el suelo, como si fuera una muñeca quebrada o la víctima inconsciente de una violación, tras ser abandonada en un espacio interior o exterior después de haber sido sometida a abusos sexuales y de haber sido físicamente herida. Tumbada a lo largo del charco de sangre, La Ribot tiene su cuerpo totalmente arqueado hacia atrás con un brazo estirado que reposa en una caja de color rojo, permaneciendo en una difícil posición corporal que evoca de manera paradójica la cualidad erótica, asociada a su desnudez, del cuerpo torturado y mutilado. Al encarnar una postura corporal física y emocionalmente tan desafiante, La Ribot sugiere, quizá, que la comunicación y/o relación con uno mismo o con el otro sólo puede lograrse a través de rupturas, a través de violentas heridas narcisistas o físicas (Gutiérrez-Albilla, 2013 y Adams, 1996). Recordándonos a la figura femenina representada en *Etant donnés* de Duchamp (1946-1966), La Ribot permanece fija en el espacio del suelo de la galería durante bastante tiempo, concentrándose en su respiración para poder sostener esta pose físicamente tan incómoda durante el resto de la danza/evento performativo. Esta escena afecta profundamente nuestro encuentro corporal y emocional con un cuerpo violentamente mutilado y con un sujeto psíquicamente destrozado. Nuestra respuesta emocional y afectiva a esta *escena del crimen* se acentúa aún más a través de la música melancólica que escuchamos y se intensifica todavía más, a través de la luz roja que atraviesa y llena el espacio de la galería, que llega casi a obstruir nuestro campo de visión. Dicha luz roja que nos ciega inscribe

ambivalentemente la relación dialéctica entre la opacidad y la transparencia en la que las condiciones de la percepción visual se basan. *Another Bloody Mary* termina cuando La Ribot se levanta lentamente, como si estuviera regresando de su propia muerte sin haber sido verdaderamente asesinada. Se quita la peluca y la tira al suelo de la galería, como si pudiera borrar completamente de su memoria aquellos significantes materiales que ahora inscriben o imprimen las huellas de un evento traumático. Por último, La Ribot abandona la *escena del crimen* y, sin embargo, deja en el espacio del suelo de la galería las huellas indexicales de una experiencia traumática que nos seguirá afectando tanto a nivel espectral como material hasta que la pieza pueda volver a ser *re-actuada* en un devenir futuro.

Conclusión. Regreso al estado animal

Sin embargo, en esta pieza, a través de la acción de caer sobre el espacio horizontal, de situarse en un eje horizontal, La Ribot pierde o abandona el eje vertical. El eje vertical en el que los humanos nos situamos nos distingue de los animales, pues éstos están situados en un eje horizontal, incluso cuando tratan de elevarse a la posición vertical. Para aclarar esta idea, me refiero a Georges Bataille, quien sostiene que la definición misma de humanidad, la cual se somete al eje vertical (1985), está inextricablemente entrelazada con el rasgo más bajo de los humanos, el pie. Para Bataille, el dedo del pie permite separarnos de otros primates al poder permanecer de pie, es decir en una posición vertical. Por tanto, el dedo del pie condiciona las jerarquías del cuerpo, en particular, y de la sociedad en general, fundamentadas en distinciones claras entre aquello que se define como *alto* y *noble*, y aquello que es *bajo* e *innoble* (1968). El cuerpo de La Ribot se desplaza desde el eje vertical, es decir desde un *estado de gracia*, con el propósito de cumplir la condición que se define como *hombre-como-animal* (Krauss, 1985). En *Sin título III* (1997) de *Más distinguidas*, La Ribot está de pie estática con su cuerpo desnudo al mismo tiempo que sujeta un pollo de goma desplumado en su mano, permitiendo establecer un comparación entre su cuerpo humano desnudo y el de un animal desplumado. Inmediatamente después, ella lanza violentamente el pollo de goma, enfatizando así la violencia animal que se encuentra normalmente debajo de nuestro civilizado comportamiento humano. Aunque La Ribot denuncia los efectos deshumanizantes causados por el poder soberano, como se explicó anteriormente, en esta pieza la coreógrafa/artista socava las distinciones jerárquicas que se establecen entre los seres humanos y los no humanos. Alejándose del antropocentrismo que aún domina nuestra forma de pensar acerca de nuestro *estar-en-el-mundo* con los seres humanos y los no humanos, La Ribot desdibuja la línea divisoria que existe entre lo humano y no humano, no tanto como una forma de regresión a un estado psíquico asociado con lo abyecto, sino como una manera de experimentar otras intensidades del ser. El *impulso de deflación* (Iversen, 1991) por parte de La Ribot le permite escaparse de la *logicalidad* (asociado al eje vertical), y sumergirse obsesivamente en lo corpóreo (asociado al eje horizontal). Vista como un cuerpo caído extendido en el espacio horizontal, La Ribot apunta hacia los puntos de fuga o ruptura dentro de nuestra cultura dominante, interviniendo de esta manera en la vida humana como una forma de superar la represión asociada a la hegemonía del eje vertical. Esta intervención inmanente por su parte, transforma potencialmente la realidad perceptible e imperceptible, produciendo así fuerzas resistentes de destrucción y creación, o de diferenciación y auto-diferenciación, para pensar y re-pensar en la posibilidad de devenir. Por tanto, la poética y la resistencia política en las performances de La Ribot nos proporciona una cartografía móvil y compleja de las fuerzas que operan en la producción de subjetivación en el campo social (según la terminología de Rolnik), para poder así pensar en los efectos potencialmente transformadores de su heterogénea resistencia tanto física como simbólica.

Bibliografía

- » Adams, P. (1996). *The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Differences*. London: Routledge.
- » Agamben, G. (1998): *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.
- » Bataille, G. (1968). "Le Gros orteil". En Noël, B. (ed.), *Documents*. (pp. 75-82). Paris: Mercure de France and Éditions Gallimard.
- » Bataille, G. (1985). "The Pineal Eye". En Stoekl, A. (ed.), *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. (pp. 79-90). Manchester: Manchester University Press.
- » Bordonaba, M. (2001). "Entrevista con María Ribot, Premio Nacional de Danza". *El Cultural* 3 (1), 34-36.
- » Braidotti, R. (2006). "The Ethics of Becoming Imperceptible". En Boundas, C. (ed.), *Deleuze and Philosophy*. (pp. 133-159). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- » Butler, J. (1999). "Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion". En Thornham, S. (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*. (pp. 336-349). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- » Castro Flórez, F. (2002). "Still Life. Una aproximación (excéntrica) a La Ribot". En *La Ribot*. (pp. 41-51). Madrid: Galería Soledad Lorenzo.
- » Cornago, O. (2008). *Éticas del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*. Madrid: Fundamentos.
- » Cornago, O. (2011). "Dramaturgias para después de la historia". En Bellisco, M., Cifuentes, M.J. y Écija, A. (eds.) *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. (pp. 263-285). Murcia: CENDEAC.
- » Dasgupta, S. (2009). "Words, Bodies, Times: Queer Theory before and after Itself". *Borderlands* 8 (2), 1-16.
- » Écija, A. (2011-2012). "Danza distinguida, las piezas de La Ribot". *Boletín de Arte* 32-33, (en línea). Consultado el 16 de julio de 2014 en <<http://artesesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=371>>
- » Fer, B. (1997). *On Abstract Art*. New Haven: Yale University Press.
- » Fer, B. (2002). "The Work of Salvage: Eva Hesse's Latex Works". En Sussman, E. (ed.), *Eva Hesse*. (pp. 78-95). San Francisco: SFMOMA.
- » Fer, B. (2004). *The Infinite Line: Remaking Art after Modernism*. New Haven: Yale University Press.
- » Garber, M. (1992). *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- » Goumarre, L. (2004). "Die Another Day". En Rousier, C. (ed.), *La Ribot*. (pp. 60-70). Pantin: Centre National de la Danse.
- » Gutiérrez-Albilla, J. (2013). "Inscribing/Scratching the Past on the 'Surface' of the 'Skin:' Embodied Inter-subjectivity, 'Prosthetic Memory' and Witnessing in Almodóvar's *La mala educación*". En D'Lugo, M. y Vernon, K. (eds.), *A Companion to Almodóvar*. (pp. 322-344). Malden and Oxford: Blackwell.

- » Gutiérrez-Albilla, J. (2015). "Reframing *My Dearest Senorita* (1971): Queer Embodiment and Subjectivity through the Poetics of Cinema". *Studies in Spanish and Latin American Cinemas* 12 (1), 27-42.
- » Heathfield, A. (2004a). "In Memory of Little Things". En Rousier, C. (ed.), *La Ribot*. (pp. 21-27). Pantin: Centre National de la Danse.
- » Heathfield, A. (2004b). "Alive". En Heathfield, A. (ed.), *Live: Art and Performance*. (pp. 7-13). London: Tate Publishing.
- » Hequembourg, A. (2007). "Becoming Lesbian Mothers". *Journal of Homosexuality* 53 (3), 153-180.
- » Iversen, M. (1991). "The Deflationary Impulse: Postmodernism, Feminism and the Anti-Aesthetic". En Benjamin, A. y Osborne, P. (eds), *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. (pp. 81-93). London: Institute of Contemporary Arts.
- » Krauss, R. (1985). "Corpus Delicti", En *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. (pp. 56-112). New York: Abbeville Press.
- » Kunst, B. (2010). "How Time Can Dispossess: On Duration and Movement in Contemporary Performance". *Maska*, (en línea). Consultado el 26 de septiembre de 2014 en <<http://kunstbody.wordpress.com/author/kunstbody>>
- » Leigh Foster, S. (1996). "The Ballerina's Phallic Pointe". En Leigh Foster, S. (ed.), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. (pp. 1-24). London: Routledge.
- » Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London: Routledge.
- » Lepecki, A. (2012). "Introduction//Dance as a Practice of Contemporaneity". En Lepecki, A. (ed.), *Dance*. (pp. 14-23). London: Whitechapel Gallery.
- » Louppe, L. (2010). *Poetics of Contemporary Dance*. Alton, Hampshire: Dance Books.
- » Martínez Martínez, F.J. (1987). *Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze*. Madrid: Orígenes.
- » Mulvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16 (3), 6-18.
- » Mulvey, L. (1996). *Fetishism and Curiosity*. London: British Film Institute.
- » Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- » Naficy, H. (2006). "Situating Accented Cinema". En Ezra, E. y Rowden, T. (eds.), *Transnational Cinema, The Film Reader*. (pp. 111-129). London: Routledge.
- » Rancière, J. (2008). "Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art". *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2 (1), 1-15.
- » Ricco, J.P. (2002). *The Logic of the Lure*. Chicago: Chicago University Press.
- » Rolnik, S. (2006). "The Geopolitics of Pimping". *Transversal*, (en línea). Consultado el 22 de julio de 2014 en <<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/en>>
- » Rolnik, S. (2007). "The body's Contagious Memory: Lygia Clark's Return to the Museum". *Transversal*, (en línea). Consultado el 22 de julio de 2014 en <<http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en>>
- » Silverman, K. (1996). *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.

- » Tuhkanen, M. (2009). "Performativity and Becoming". *Cultural Critique* 72, 1-35.
- » Walsh, M. (2004). "Intervals of Inner Flight: Chantal Akerman's *News from Home*". *Screen* 45 (3), 190-205.
- » White, A. (2008). "Industrial Painting's Utopias: Lucio Fontana's Expectations". *October* 124, 98-124.
- » Wilson, S. (1995). "Fêting the wound". En Gill, C. (ed.), *Bataille: Writing the Sacred*. (pp. 172-192). London: Routledge.